EMILIO RE

MOLIÈRE, FAGIUOLI, GOLDONI

[Trissottin, Vanesio, Lelio]

FIRENZE
TIPOGRAFIA GALILEIANA
Via S. Zanobi, 52-54

1909

EMILIO RE

MOLIÈRE, FAGIUOLI, GOLDONI

[Trissottin, Vanesio, Lelio]

FIRENZE
TIPOGRAFIA GALILEIANA
Via S. Zanobi, 52-54
—
1909

Il personaggio di Lelio non si può dire veramente che sia il prediletto del Goldoni: è sì qualche rara volta onesto e proprio a paragone e preferenza di Florindo che n'è il beniamino, ma d'ordinario è condannato ad essere o a dirittura un delinquente, come nella *Buona Moglie* e nell'*Incognita,* o almeno un furioso come nella *Donna vendicativa*, o un bugiardo come nella commedia di questo nome.

C'è poi, a parte, tutta una serie caratteristica che si potrebbe chiamare la serie dei Lelii ridicoli o « caricati ». I quali, però, non s'ha da credere che siano in tutto simili tra loro; hanno anzi particolari proprii a ciascuno che però di solito s'integrano a vicenda, e un fondo poi comune che li fa riconoscere per membri d'una medesima famiglia discendente da un capostipite unico. La prima commedia in cui apparisca uno di questi Lelii — e con quasi tutti i caratteri essenziali — è la *Donna di garbo;* una delle prime commedie, si noti bene, del Goldoni, e scritta in onore d'una famosa servetta, la Baccherini. Fa poi capolino nei *Due gemelli veneziani*, scritti

per il D'Arbes, e torna tutto intero a farsi bello nei *Pettegolezzi delle donne* e, da ultimo, nella *Castalda* scritta per la Marliani. Per compiere la serie di questi Lelii si potrebbe aggiungere quello del *Teatro Comico* e quello della *Serva amorosa* avvertendo però che sono veramente questi ultimi fratelli spurii degli altri, e non hanno che alcune qualità della famiglia a cui forse appartengono. A ogni modo anche queste due commedie, il *Teatro Comico* e la *Serva amorosa,* sono del medesimo periodo di tempo delle altre quattro, tra i due termini estremi segnati a principio dalla *Donna di garbo,* e in fine dalla *Castalda.* Oltre quel termine, cioè oltre il 1753, di Lelii di quel tipo nel teatro goldoniano non ne appaiono. Si vede che il Goldoni doveva averlo abbandonato dopo averne usato in certe commedie che, salvo una, non sono certo delle migliori sue, e tutte poi, più o meno, risentono dell'efficacia del teatro dell'arte, massime quelle che furon composte appunto per comici e comiche di quel teatro.

Ma qual'è dunque il carattere distintivo e comune di tutti questi Lelii? Questo anzitutto; che ad ognuno potrebbe adattarsi l'emistichio virgiliano: *dea nec dignata cubile est.* Cioè, con altre parole e più modeste, che le ragazze non lo vogliono per marito e, se l'accettano, non è che per ripiego, come nei *Due gemelli veneziani;* o, come nella *Donna di garbo,* per non poter altro; con un comento che non gli fa troppo onore: « un orbo che ha trovato un ferro da cavallo » (1), e in un'occasione che, a stare alle apparenze e senza malignar troppo, lo fa probabilmente, diciamo così.... Vulcano, già prima delle nozze. Non che le ragazze lo fuggano, anzi lo ricercano, lo complimentano, se ne mostrano sino inva-

(1) *La donna di garbo,* atto III, scena ultima.

ghite e se lo godono, sempre, bene inteso, nei termini di quell'onestà che è propria delle ragazze goldoniane: è un oggetto di trastullo e non può esserlo d'amore e queste ragazze vi scherzano impunemente perchè sanno che è un fuoco che non brucia e finiscono il più delle volte, come almeno dice lui, col « piantarlo per verecondia » (1). Disgrazia grave questa evidentemente per tutti, ma sopratutto poi per chi, come il Lelio di questa famiglia, è proprio un « adorator del bel sesso (2) », un cicisbeo di professione che « fa lo spasimato con tutte (3) » e presume d'incantarle con le sue grazie.

La ragione principale di questa sua costante disgrazia è una sua qualità non meno costante: un'affettazione di modi e di parole che lo rende « il ridicolo delle conversazioni (4) ». Perchè il nostro Lelio, lo dichiari o no, mostra sempre d'avere « sfiorato con un faticosissimo studio i più bei fiori del secolo oltrepassato (5) », e si sa che ad avere una tale e così peregrina ricchezza, non ci si rassegna a tenerla sempre nascosta, anzi si cerca ogni occasione di metterla in mostra, tanto più poi quando non si abbia che quella. È vero tuttavia che il nostro Lelio come non s'avvede del riso che destano le sue parole, così non s'avvede nè meno d'ogni altra sua miseria e difetto: ed è povero, salvo che nella *Castalda*, e fin miserabile e vuol « fare da grande » (6), ed è brutto d'aspetto e si crede un Adone. Dunque, nei suoi caratteri più completi, un'intero contrasto tra l'essere e il parere o almeno il voler parere: una bruttezza che si

---

(1) *La Castalda*, atto II, scena 3.
(2) *I pettegolezzi delle donne*, atto I, scena 13.
(3) *I pettegolezzi delle donne*, atto I, scena 13.
(4) *I pettegolezzi delle donne*, atto I, scena 13.
(5) *La Castalda*, atto II, scena 9.
(6) *I pettegolezzi delle donne*, atto II, scena 3.

tien bella, una miseria che s'ammanta di grandezza, una ignoranza, che si veste di parole preziose. Ecco dunque le qualità più comuni di questo tipo di Lelio goldoniano, anche se tutte non si ritrovino egualmente o nella stessa misura in tutte le specie di esso, ed ecco anche i motivi di ciò che ne fu il carattere più essenziale e non contingente: la disgrazia in amore.

Ora c'è pure un tipo, famoso nel teatro del secolo XVIII, che ha tutte queste parti: il Vanesio del celebre *Cicisbeo sconsolato* del celeberrimo poeta Fagiuoli. Il *Cicisbeo sconsolato*, come si dice nel corso della commedia stessa (1), fu rappresentato la prima volta nel 1708 e, a detta del Goldoni, « della pulitissima scuola fiorentina » e del Fagiuoli stesso fu l'unica commedia che passasse dal Teatro degli Accademici a quello dei Comici dell'arte e ne fosse « adottata », ma « sfigurata e ridotta alla foggia dei loro pasticci (2) ». Sì che probabilmente il Goldoni non ebbe nè meno bisogno di risalire alla fonte, e l'idea e l'esempio dei suoi Lelii potè prima forse ritrarlo da queste riduzioni del Teatro dell'arte: dove, del resto, il tipo del *Cicisbeo sconsolato* si dovè presto trovare come a casa sua, perchè si prestava a ogni più sgangherata caricatura. Il linguaggio ch'egli adoperava non era poi molto diverso da quello usato fino allora dalle parti amorose, ma mutato era l'animo di chi ascoltava e di chi recitava, perchè da una parte e dall'altra v'era il sentimento nuovo o rinnovato dell'eccesso, la coscienza del ridicolo, il gusto della caricatura. Quel che prima s'ammirava ora se ne rideva: effetto singolare non meno d'un'arte nuova che d'una nuova condizione d'animo degli spettatori.

---

(1) *Il Cicisbeo sconsolato*, atto III, scena 7.

(2) *Commedie* di C. Goldoni. Venezia, ediz. Pasquali, to. XIII, p. 6.

Come i Comici dell'arte « riducessero » la commedia del Fagiuoli o che cosa v'aggiungessero di proprio è impossibile precisare; tuttavia nel tipo goldoniano, rispetto a quello del Fagiuoli che n' è l'origine, c'è pure un elemento nuovo o meglio l'esagerazione d'un antico che si potrebbe verisimilmente ascrivere all'opera intermedia dei comici dell'arte e ne sarebbe anzi la testimonianza: c'è, intendo dire, una miseria ridicola. Anche Vanesio veramente è povero se non miserabile, ma la povertà che per alcuni dei Lelii goldoniani — quelli ad esempio della *Donna di garbo* e dei *Pettegolezzi delle donne* — è un motivo importante di comicità personale, nel *Cicisbeo sconsolato* non è che un elemento di fatto nella favola della commedia. Quello che nel Vanesio del Fagiuoli non era che in germe o in potenza fu così ridotto in atto, per opera verisimilmente anzi tutto dei Comici dell'arte che al ridicolo delle parole, proprio dell'originale, ne vollero aggiunto un' altro quasi della stessa importanza quello d'una miseria, ma tutta esteriore e visibile, in con trasto con le pretensioni. Un ridicolo un po' grosso e volgare, ma che per ciò appunto conveniva al teatro dei lazzi e delle azioni mute, dove, anche senza l'aiuto delle parole poteva destare le risa già solo col portamento e con una foggia di vestire.

C'era, chi ben guardi, in quel Cicisbeo, per così dire, « sudicio e sfarzoso » di vesti e di parole, come il ritratto o la caricatura del secolo appena chiuso, e il nuovo secolo, con la crudeltà inconsapevole ch'è propria dei giovani, correva ad applaudire in teatro e a riderne.

Tranne questa differenza di modo e di misura quanto alla povertà, non c'è divario alcuno dal tipo del Lelio goldoniano al Vanesio del Fagiuoli. Anche Vanesio, come il Lelio delle commedie anzidette, « ha una vana pretensione che ogni donna s'innamori di lui », « presume

di bello.... di ricco.... e di virtuoso..., ma non ha niuna di queste parti ». « Solo, avendo fatto un folle studio in Romanzi, ha preso a favellare con una tale affettazione e improprietà che riesce d'un ridicoloso trattenimento » (1).

Dunque i caratteri essenziali dei due tipi del Cicisbeo e del Lelio goldoniano, nelle sue varie personificazioni, sono o simili o a dirittura identici. Diversi invece sono i casi particolari dell'uno e dell'altro; e pure anche in essi c'è da notare uno o due riscontri che difficilmente potrebbero esser casuali. Il più importante è quello d'una scena di domanda di matrimonio che ricorre tanto nel *Cicisbeo sconsolato* che nella *Castalda,* nella medesima forma per quanto con fine diverso. Il Vanesio dell'uno e il Lelio dell'altra chiedono rispettivamente ad Anselmo e Pantalone la mano di Isabella e di Rosaura, e tutt'e due con le medesime cerimonie e le medesime parole tra lambiccate e ridicole che fanno perdere la pazienza ai due vecchi, i quali vorrebbero pure affrettarsi a cavare un senso ragionevole da quelle smorfie. Ma sì, è come volere arrestare un mulino a vento. Vanesio parla di zeffiri della cortesia e Anselmo: (2) « ora non più zeffiri nè libecci; che volete voi? » Lelio parla di stelle propizie, e Pantalone interrompe: « (3) Lassemo star le stelle e la luna, parlè sul sodo ». Vanesio dice ad Anselmo che gli presenterà un memoriale a ciò « il renda animato con una sua firma graziosa » e Anselmo domanda: « Ch' ho io a fare in conclusione? » Lelio dice che Rosaura gli piace « come alle api la fresca rosa », ma Pantalone soggiunge, con una punta di malizia bonaria: « Che intenzion mo gh'ala sul proposito de sta riosa? »

(1) *Il Cicisbeo sconsolato*, atto I, scena 3.
(2) *Il Cicisbeo sconsolato*, atto II, scena 18.
(3) *La Castalda*, atto II, scena 9.

Alla fine, con la grazia di Dio e la buona volontà dei vecchi, arrivano a intendersi; e lì termina la somiglianza, chè il fine, pur con le medesime forme, è nella sostanza diverso: perchè Anselmo nega e Pantalone concede.

Un altro riscontro si potrebbe indicare fra la scena 7ª dell'atto II del *Cicisbeo* e la scena 9ª del III dei *Pettegolezzi delle donne,* ambedue scene fra padrone e servo — nell'una Vanesio e Meo, nell'altra Lelio e Arlecchino —; ambedue d'antitesi, perchè nell'una e nell'altra i due personaggi s'alternano volta a volta a parlare quasi trattenendosi su un punto medesimo, ma con sentimenti e pensieri e in termini quindi tutti contradittorii ed opposti non che diversi. Motivo comico troppo comune perchè si possa asserire senz'altro che il Goldoni l'abbia in quel caso derivato dal Fagiuoli, per quanto la dipendenza accertata del tipo principale renda assai probabile anche questa particolare derivazione.

*
* *

Ma il *Cicisbeo sconsolato* è poi esso stesso originale?

Sarà bene distinguere in esso la favola della commedia dal tipo proprio del Cicisbeo di cui ci siamo trattenuti fin qui.

La favola è tutta un tessuto di ricordi molieriani. A maggior chiarezza la riferirò qui brevemente per intero. Anselmo Taccagni, *laudator temporis acti,* « buon uomo » secondo la fama, « ma fuor di modo fantastico e sospettoso » (1), ha due figliuoli e tutt'e due in casa: Orazio, da poco sposo di Leonora, ed Isabella da maritare. Col figlio e sopratutto poi con la nuora il nostro Anselmo

(1) *Il Cicisbeo sconsolato,* atto II, scena 2.

ha poco o punto buon sangue; vecchio com'è non ne può tollerare i costumi nuovi e un po' dispendiosi che gli hanno condotto in casa: le visite e le conversazioni, alle quali — notiamolo subito — uno dei più assidui è appunto quel Vanesio, Cicisbeo sconsolato, che dà alla commedia l'uno dei titoli e il più famoso (1). Si mostra invece sodisfattissimo e tutto ammirato della figlia Isabella che, educata presso una zia e rientrata in casa da poco, se ne sta sempre chiusa in camera e ha espresso il desiderio di ritirarsi dal mondo e farsi monaca. Ma questa di monacarsi non è in Isabella che una mostra, un'abile finzione per ottenere dal padre di ritornar dalla zia, presso la quale, con la complicità d'una compiacente finestra, essa ha avuto occasione di conoscere certo Silvio, d'invaghirsene e di scambiare con lui una cosa materiale e una immateriale, ma non meno importante: un ritratto e la fede di matrimonio.

Qui ha principio l'azione della commedia, dove il ritratto, come in tante altre commedie, ha pure una gran parte ed è fonte d'infiniti equivoci. Mentre infatti Leonora, ricevendo da Isabella le confidenze dei suoi amori presso la zia, tiene tra mani il ritratto appunto di Silvio, e ne va lodando alla cognata il bello aspetto, aggiungendo che se « alle qualità del volto s'uniscon quelle dell'animo, è degno dell'amor suo » (2), ecco a l'improvviso il suocero Anselmo che, scorgendo l'atto e udendo le parole, ne concepisce sospetto, ma tutto a carico della nuora e, fattosi innanzi, la rimprovera (3) « di far prevaricare » la figlia e le toglie a forza di mano il ritratto credendolo fermamente d'uno dei suoi « cicisbei ». Nel-

(1) L'altro titolo, dimenticato, della commedia è il seguente: *Ciò che pare non è.*

(2) Atto I, scena 8.

(3) Atto I, scena 8.

l'atto che segue, cambiata la scena, ecco Silvio « che (1) ronza » intorno alla casa d' Anselmo cercando il modo di vedere Isabella, e Anselmo che è lì a caso in istrada, lo ravvisa per « l'originale.... del ritratto » sorpreso nelle mani della nuora, e non dandosi a conoscere, anzi fingendosi un amico di casa Taccagni, intavola conversazione con lui e, « per scoprir paese e chiarirsi del tutto », gli racconta come poco prima Anselmo ha trovato il ritratto d'un « giovanotto » in mano « a una giovane maritata ». Anselmo allude a Leonora, ma Silvio crede invece senz'altro che intenda di Isabella, e si dispera e dà in ismanie al sentirla maritata; e così perdura sempre l'equivoco per tutto il dialogo — non facendosi mai il nome della persona — confermando Anselmo nei suoi sospetti sulla condotta della nuora Leonora e lasciando Silvio così certo del tradimento di Isabella che, deliberato di rompere ogni legame, ritorna poco dopo e ritrovato ancora nel medesimo luogo Anselmo, creduto da lui sempre un amico di casa Taccagni, gli affida, chiuso in una « scatoletta », il ritratto di Isabella, perchè senz'altro lo riconsegni a chi, come egli credeva, gli aveva mancato di fede. Anselmo promette e, appena ripartito Silvio, apre la « scatoletta », ed è facile imaginare la sua maraviglia al trovarvi il ritratto non, come egli credeva, della nuora Leonora, ma della propria figlia Isabella. Ed ecco — s' è appena riavuto dalla sorpresa — ecco capitar Meo, il servo di Vanesio: il quale, in una breve conversazione che ha avuto luogo nell'atto primo, lusingato alquanto per gioco da Isabella, se ne è acceso perdutamente e le invia ora una fiorita lettera per mezzo appunto del servo Meo. E la lettera cade proprio nelle mani d'Anselmo, che si stupisce più che mai al vederla

(1) Atto II, scena 2.

indirizzata alla figlia Isabella. La quale interrogata e accusata si sa però schermire così accortamente che Anselmo, andato con la lettera e col ritratto per domandarle spiegazioni e rimproverarla, non solo presta piena fede alle sue proteste d' innocenza, ma termina fino col chiederle, in ginocchio, perdono d'averla offesa solo con un sospetto.

Ma Isabella, per quanto sia felicemente riuscita a schermirsi dai sospetti del padre, non riesce allo stesso modo a intendere la ragione che può aver indotto Silvio a rinviarle il ritratto e, ansiosa d'una spiegazione, si prepara a scrivergli e gli scrive in effetto una lettera, non sapendo veramente ancora il modo di fargliela recapitare. Ma c' è una fortuna — massime sul teatro — anche per gli amanti; ed ecco poco dopo passare di nuovo Silvio sotto la casa d'Anselmo, e Isabella che, per una felice combinazione, si trova proprio in quel momento alla finestra, è pronta a chiamarlo e già sta per isciogliere felicemente l'equivoco corso, quando, in buon punto, s'avvede del padre ch' è in ascolto. Allora, mutando subito accortamente discorso, fa scena d' indignazione « essagerando » sulla temerità e imprudenza di Silvio e in fine, avanti di ritirarsi, gli lancia una lettera facendo mostra d'averla ricevuta da lui e di restituirgliela, per disprezzo, ancor chiusa.

Nella lettera Silvio, passando di maraviglia in maraviglia, trova che gli vien dato un appuntamento per la sera prossima nell'orto di casa, e per quanto, dopo la notizia delle nozze e la recente scena di rimprovero e disprezzo, non arrivi a intenderne il motivo, pure decide, « per vederne la fine », di non mancarvi. E nel medesimo orto per varie ragioni si trovano quella sera tutti gli altri personaggi della commedia: onde segue una scena finale notturna di spiegazione che termina col rifiuto

confermato di Vanesio, che parte Cicisbeo sconsolato, e con le nozze di Isabella e di Silvio non che dei servi Meo e Lisetta.

Questo il famoso *Cicisbeo sconsolato* sfrondato di tutti gli episodii accessorii e non necessarii; e, se pur così, il sunto che se n'è fatto non è riuscito nè breve nè troppo chiaro, sarà lecito dividerne, almeno in parte, la colpa con l'autore proprio della commedia, che in una sola favola comica volle riunire, a scapito dell'effetto, le azioni e gli intrighi di molte. Ma procediamo per ordine.

L'equivoco del ritratto, che forma tanta parte della commedia del Fagiuoli, si ritrova nella medesima qualità e col medesimo officio quasi identico nel *Cocu imaginaire* del Molière. Salvo che in quest'ultimo non è un suocero che prenda sospetto della propria nuora, per averle trovato tra mani un ritratto, ma — e qui una delle ragioni della maggior *vis comica* della commedia molieriana — un marito, Sganarelle, che sospetta della propria moglie, e per la medesima ragione. Ma nell'un caso e nell'altro le due presunte colpevoli — la moglie come la nuora — non sono punto, per così dire, le donatarie del ritratto e si son trovate ambedue per un puro caso ad averlo tra mani. Tuttavia Sganarelle non è meno persuaso della colpa della moglie — onde il titolo — che Anselmo di quella della nuora. Ed ecco, come Silvio con Anselmo, così Lelio incontrarsi con Sganarelle ed esserne riconosciuto quale originale del ritratto; e come Anselmo afferma a Silvio che la donataria di esso è maritata, così Sganarelle a Lelio non solo che è maritata, ma a dirittura che è sua moglie.

E nell'un caso e nell'altro nasce e si mantiene l'equivoco delle persone onde Silvio e Lelio ritengono le loro amanti, Isabella e Celia, infedeli, e dànno in ismanie, la-

sciando per ciò appunto Anselmo e Sganarelle più fermi che mai nell'opinione della colpa rispettivamente della nuora e della moglie.

Non è qui compito nostro stabilire un confronto minuto delle due intricate commedie, illustrando anche come e perchè differiscano. Basterà notare che già solo la qualità diversa attribuita dal Fagiuoli al personaggio che nella sua commedia corrisponde a quella di Sganarelle — di suocero invece che di marito — e quella poi ascrittagli in più — di padre della vera donataria del ritratto — inducono differenze considerevoli che sono la conseguenza necessaria di quelle premesse.

Piuttosto mi tratterrò a indicare qualche altro riscontro della medesima commedia del Fagiuoli con altre del Molière.

La prima scena — poco innanzi riassunta — di Anselmo con Silvio (1), « per iscoprire terreno », differisce, come s' è implicitamente osservato, da quella corrispondente di Sganarelle con Lelio, non già nei motivi e nell'essenza, ma nella qualità di due dei personaggi e nel contegno di ciascuno di essi a un medesimo punto. Poichè, mentre Sganarelle s'affretta a manifestare a Lelio la sua qualità di marito della presunta donataria del ritratto, Anselmo cerca invece nascondere la sua corrispondente qualità di suocero, e vuol farsi credere semplicemente un conoscente di casa Taccagni. E in quanto a questo modo e solo sotto questa falsa veste acquista la fiducia di Silvio e ne riceve le confidenze, ricorda un altro famoso personaggio molieriano: intendo il famoso Arnolphe dell'*École des femmes*.

Dalla quale commedia quella del Fagiuoli ha anche derivato due o tre battute della famosa scena del « ru-

(1) Atto II, scena 2.

ban » (1): in una scena, si noti bene, che è, essa stessa, contaminazione di due altri episodii molieriani assai simili fra loro; l'uno sempre dell'*École des femmes*, l'altro dell'*École des maris*.

Isabella (2), come già s' è visto, sorpresa dal padre a parlare con Silvio, fa scena d' indignazione e fingendo d'averne ricevuta una lettera e di restituirgliela, per disprezzo, ancor chiusa, gli lancia invece e gli fa pervenire così una sua propria lettera. Ora anche dell'Agnese (3) dell'*École des femmes* si racconta — non s'assiste veramente alla scena — che ha fatto giungere una lettera al suo Orazio, proprio col sasso che è stata costretta a lanciargli contro per imposizione d'Arnolfo; ma più similmente l'Isabella dell'*École des maris* (4), non sapendo come far ricapitare una lettera al suo Valerio, finge d'averne essa ricevuta una da lui e mostrandosene indignata giunge fino ad indurre — superando e diversificandosi in questo dalla Isabella della commedia italiana — lo stesso Sganarelle, suo tutore, a consegnarla o vero sia a restituirla in segno di disprezzo al presunto mandante. Trovata o, come si sarebbe detto allora, « invenzione » comica — nella sua forma più completa dell'*École des maris* — che dovè appartenere anzi tutto al repertorio e alla tradizione corrente della Commedia dell'arte da cui la trasse, vivificandola, il Molière. Ecco infatti come la si ritrova del tutto identica in uno scenario — *La Pellegrina* — del I volume della nota Raccolta Corsiniana. Anche qui una Flavia volendo far pervenire una lettera a un Silvio, a Pantalone suo padre, che le

---

(1) *L'École des femmes*, atto II, scena 6.
(2) *Il Cicisbeo sconsolato*.
(3) *L'École des femmes*, atto III, scena 4.
(4) *L'École des maris*, atto II, scena 5-7.

proponeva il Capitano per marito dice di non volerlo « sin tanto che non castiga Silvio poi che ha hauto ardire di tirarli un paro di guanti dalla finestra et dirli vita del[l]'anima mia. Pantalone in collera piglia li guanti per portarli a Silvio » : il quale, com'era imaginabile, vi trova anch'egli una lettera d'amore (1).

***

Fino ad ora abbiamo parlato della favola, e non mai del tipo che dà, col proprio nome e con la qualità propria, il titolo alla commedia del Fagiuoli.

In una commedia che abbiamo constatato finora essere tutta un tessuto di ricordi molieriani, non potrà far maraviglia supporne e trovarne uno di più proprio nel tipo del Cicisbeo sconsolato.

Infatti il nostro Cicisbeo discende da un tipo famoso del teatro molieriano e noto comunemente, almeno per il nome, anche a chi non abbia familiare quel teatro: il tipo di monsieur Trissottin. Ma si può ben dire: *quantum diversus ab illo.* A torno al personaggio di monsieur Trissottin, nelle *Femmes savantes* palpita il ritmo della vita reale. Tra il palco e la platea, tra la scena del teatro e quella del mondo non c'è nè divisione nè differenza; e la commedia sembra non sia che una continuazione o un episodio di quella più vasta azione comica che si svolge e rappresenta ogni giorno alla luce del sole. E a facilitare quell'illusione e a confermarla

---

(1) Il Moland (*Molière et la Comedie italienne*, Paris, 1867, p. 84) aveva già additato come fonte della medesima scena (atto II, scena 5) dell'*École des maris* una del *Ritratto* di Flaminio Scala; e v'è infatti somiglianza, ma non come per la scena della *Pellegrina*, identità. A ogni modo anche quel riscontro è una prova della diffusione, sotto varie forme, del medesimo motivo comico.

sempre più, a ogni passo della commedia molieriana un riferimento volontario ed espresso a quell'altro palco, a quell'altra scena ch'è spettatrice e spettacolo. E in ogni personaggio tu senti come il consenso e lo spirito d'una moltitudine invisibile, e nelle parole d'ognuno l'eco della vita e d'una gran vita, non soffocata certo dalla corte che ne è a capo, anzi avvivatane, dove si agitano e discutono pubblicamente ogni giorno questioni importanti a lato pure alle frivole, con quell'acume spesso profondo che si veste delle apparenze volontarie del contrario, con quella urbanità e perspicuità amabile e tutta degna d'una società civile, con quel nuovo (1) « esprit de societé.... partage naturel des Français », e in quella lingua che, divenuta veramente abile più che ogni altra ad esprimere « avec le plus de facilité, de netteté et de délicatesse tous les objets de la conversation des honnêtes gens », alla commedia nascente offriva gli esempiî, gli elementi e per così dire i materiali d'un dialogo facile ed elegante.

Ma a torno al Vanesio della commedia del Fagiuoli quel soffio potente di vita s'è spento del tutto: siamo passati dalla Francia del sec. XVII alla Toscana del XVIII, da Parigi che si sveglia a Firenze che s'addormenta, dal regno del Re Sole al granducato di Cosimo III; e le gaie invenzioni molieriane sono come intristite dall'ombra di Palazzo Vecchio.

Manca qui del tutto il senso ed il consenso d' una gran vita pubblica che sia ragione e sia fine della commedia e le conferisca l'aspetto o l' illusione della realtà, e d'una realtà importante. Quel che nel Molière era sembrato non altro che un tratto dell'eterna verità umana, qui nel Fagiuoli ritorna ad esser finzione, nel senso meno nobile che s'attribuisce a questa parola; quel che

(1) Voltaire, *Siècle de Louis quatorze*, chap. XXXIII.

era sembrato vita o almeno specchio fedele di essa torna a risentirsi commedia, e a raumiliarsi sulle asse di quel palcoscenico sul quale erano applauditi ogni sera Arlecchino e Brighella.

E il carattere, in quel regno delle maschere, diventa necessariamente caricatura. Gli autori, e sopratutto i nostri pubblici teatrali del principio del sec. XVIII, non avevano punto il senso ed il gusto d'un ridicolo così fine e sobrio e però così efficace qual'è quello del Trissottin.

Ed ecco, nella commedia del Fagiuoli, la delicata mobilità e nobiltà ch'è il proprio dei lineamenti — del volto e dello spirito — della creatura umana s'è come irrigidita e appesantita nella ignobile fissità d'una maschera; e d'una maschera grottesca sforzata a significare unicamente — contro e oltre l'esempio dell'originale — un punto di comicità eccessivo e volgare.

Quella mistura di raffinatezza e di vanità, carattere del Trissottin e d'una società veramente elegante e per certi rispetti notevole, è qui degenerata in una volgarità grossolana di grosse parole sesquipedali, in una infatuazione così palesemente ridicola ed assurda che non ne partecipa alcuno, a l'infuori dello stesso Vanesio. Il quale, così dunque solitario nelle sue scempiate pazzie, perde d'importanza rappresentativa proprio nel punto che sembrava esser messo più in vista, e agli occhi dei personaggi stessi dell'azione comica di cui fa parte non che a quelli degli spettatori, diventa poco più che un buffone: un fantoccio posto da solo in luogo cospicuo unicamente perchè ciascuno possa meglio indirizzarvi i suoi colpi.

E poichè quest'unica fonte di riso anche così intorbidata non sembrava abbastanza e d'altra parte, come s'è visto, aveva perduto d'importanza, dato rilievo, svi-

luppo e luogo di principale a motivi comici nell'originale a pena accennati o anche solo supponibili. Ed ecco come la poca fortuna in amore e la povertà, accennate appunto o solo supponibili, divengono elementi o, come si sarebbe detto allora, parti essenziali di Vanesio, e sono poi ereditate, come s'è visto, caricate ancor più a traverso la commedia dell'arte, dai Lelii goldoniani.

Con lo svolgimento di quei motivi Monsieur Trissottin si prepara a divenire e diventa Cicisbeo sconsolato, e sotto quella qualità e quel nome si può ben dire che assuma, per opera del Fagiuoli, cittadinanza italiana.

Ed è appunto in questo speciale volgarizzamento, pur coi difetti che si son detti — di trasformare un carattere in una caricatura — è appunto in questo volgarizzamento che risiede, se mai, il merito del Fagiuoli e certo tutta la ragione del successo fortunato che ebbe allora la sua commedia: nell'aver adattato e appropriato, cioè, alle condizioni italiane del sec. XVIII la figura del Trissottin, travestendolo da Cicisbeo sconsolato: una figura rappresentativa, se altra mai, dell'Italia di quel secolo.

Certo lo seppe così del tutto trasformare che fino ad ora nessuno, ch'io sappia, aveva ravvisato il gran Trissottino sotto la veste del Cicisbeo e tanto meno sotto quella del Lelio goldoniano che ne deriva.

Ma metteva conto, sembrava, conoscere o meglio riconoscere il cammino remoto ed ignoto che la creatura d'una così alta mente aveva seguito per passare dalla Francia in Italia e le trasformazioni che nel passaggio le aveva imposto anzi tutto la mente che l'aveva prima ricevuta, e più il clima storico, per così dire, della regione in cui doveva vivere ed agire. Del quale clima sono quelle trasformazioni un indice eloquente.

NOTA.

Per quanto non abbia attinenza o ben poca col fin qui detto, ci permettiamo additare qui in nota un'altra derivazione o meglio un'altra eco molieriana nel teatro del Goldoni: anch'essa però pervenuta, come quella del Lelio caricato fin qui osservato, a traverso l'opera di un commediografo italiano e toscano: il Nelli in cambio del Fagiuoli. Derivazione non proprio d'una commedia intera in tutti i suoi particolari, ma piuttosto d'uno o più tipi e, come si suol dire, d'una situazione comica.

Le due commedie che, a ogni modo, vanno poste a fronte sono del Nelli, *La dottoressa preziosa*, e del Goldoni, *La donna di testa debole*. I rapporti che legano la *Dottoressa preziosa* al Teatro molieriano e precisamente alle *Femmes savantes* e alle *Précieuses ridicules* sono ben noti, ed era primo il Nelli (1) a riconoscerli e a confessarli.

Ignoti, ch'io sappia almeno, sono invece i rapporti fra la commedia del Nelli e quella del Goldoni. E pure la somiglianza fra le due è evidente e cade proprio in quel (2) che diversifica, quanto a l'intreccio, l'imitazione del Nelli dai modelli molieriani. In ambedue una vedova giovine — Saforosa nell'una, Violante nell'altra — infatuata di lettere e secondata egualmente da due ombre dell'antico Trissottino — Terenziano e Pirolino —, ed egualmente disingannata e ricondotta al buon senso da due amanti fedeli e colti, ma senza caricature: Cleante e Fausto.

S'intende bene che la possibilità, anzi a mio sentimento, la certezza dell'imitazione non è punto diminuita o infirmata dal fatto che la commedia del Nelli comparve a stampa la prima volta nel 1756, tre anni circa dopochè quella del Goldoni era stata rappresentata. Perchè la data della stampa non coincide con quella della rappresentazione, e la *Dottoressa preziosa* — commedia d'un autore nato circa quaranta anni innanzi al Goldoni — al pubblico italiano, massime delle accademie, doveva esser nota dai primi decennî del secolo XVIII; e il Goldoni, se non altro, poteva benissimo averla vista rappresentare durante la sua dimora (3) in Toscana ed a Siena.

Emilio Re

(1) *Commedie* di Jacopo Angelo Nelli, pubblicate a cura di Alcibiade Moretti, Bologna, 1899, vol. III, p. 254: « *Les Précieuses*, e *Les femmes savantes* di Molière.... mi son servite di lume e di esemplare per questa mia *Dottoressa preziosa* ».

(2) Ciò che conferma quanto s'è detto innanzi: l'eco molieriana essere pervenuta al Goldoni traverso la commedia del Nelli.

(3) *Mémoires*, cap. 48-53.